Nelson Rodrigues
VESTIDO
DE NOIVA
ROTEIRO DE LEITURA DE FLÁVIO AGUIAR

VESTIDO DE NOIVA Nélson Rodrigues Uma revolução no teatro

O teatro começou a ter novos contornos herdados do que havia de moderno em cena na Europa – o cenário estilizado; a hipervalorização dos elementos simbólicos; a

descoberta

do

Expressionismo

alemão

e,

conseqüentemente, a criação de um clima voltado para distorções que revolvem o pessoal e o emotivo; há, ainda, a valorização da coreografia, do som e da luz.

Sob a batuta da audaciosa direção de Ziembinski, em 1943, é levada aos palcos cariocas Vestido de Noiva, peça que estaria destinada a ficar na história da dramaturgia brasileira pela radical mudança temática e de montagem que introduziu.

Nelson Rodrigues conduz o drama de forma renovada, Intercala ações que se passam em tempos diferentes; dá vida e corpo a personagens esboçados pela memória e pela imaginação, subdividindo a peça em três planos: o da realidade, o da memória e o da alucinação.

A peça em três atos tem como personagens principais: Alaíde, Lúcia, Pedro, Madame Clessi (cocote de 1905), Mulher de Véu, Namorado e assassino de Clessi (cara de Pedro), Gastão (pai de Alaíde e de Lúcia) e D. Lígia (mãe de Alaíde e de Lúcia).

PARA ENTENDER MELHOR O ENREDO DE

VESTIDO DE NOIVA

* Alaíde é uma jovem de uma família de pequena classe média que se casa com um jovem bem de vida, Pedro, depois que este já havia namorado sua irmã Lúcia. Pedro decidiu-se por Alaíde porque esta concordou em ir para a cama com ele, coisa que Lúcia havia se recusado por pudor.

No dia do casamento de Alaíde e Pedro, Lúcia discute com Alaíde e lança-lhe uma praga: “Você vai morrer e eu vou me casar com o Pedro!”.

* No sótão da casa em que vai morar, Alaíde encontra uma mala com pertences de uma antiga moradora. Trata-se dos pertences de *Mme.* Clessi, uma prostituta do início do século que morara ali e havia sido morta por seu amante, um jovem de 17 anos. Entre suas coisas estavam um espartilho e um diário, através do qual Alaíde conhece e passa a admirar a cocote. Imagina-se então vivendo as aventuras dela, fantasiando ser uma cocote, apesar de seu marido repudiar a idéia.

* Alaíde sofre um grave acidente, é atropelada e é levada para o hospital em estado grave (fratura exposta no braço direito e afundamento dos ossos da face).

Enquanto está sendo operada, delira e, em uma alucinação, procura por *Mme.* Clessi, em um ambiente que lembra um bordel do começo do século. Ambas conversam e Alaíde acaba resgatando seu passado a partir das perguntas de Clessi.

* No plano da memória, Alaíde vai revendo os fatos de sua vida, a rivalidade com a irmã, a disputa pelo noivo endinheirado, sua trama de sedução para roubar o namorado da irmã e a ameaça que esta lhe fez, desejando-lhe que morresse em breve.

* Lúcia, a irmã traída continua a se encontrar com Pedro mesmo depois do casamento da irmã. Mas ,após o acidente e a conseqüente morte de Alaíde, jura não mais se envolver com Pedro.

* Na alucinação, acompanhada de *Mme.* Clessi, e já em estado de espírito, Alaíde vê sua casa e as flores, coroas de um funeral, acha que se trata da morte

de uma outra pessoa, quando na verdade é ela que morreu.

* No estado de fantasma, Alaíde se dirige à irmã e diz a ela que não será feliz e nem se casará com Pedro.

* Após o fim do luto, Lúcia decide se casar com Pedro e, enquanto se arruma para o casamento num belo vestido de noiva, é observada pelos poéticos fantasmas de Alaíde e *Mme*. Clessi.

O PLANO DA REALIDADE

A realidade serve para iniciar o espetáculo e situar os acontecimentos. Aí estão repórteres, sirenes, buzinas, derrapagem violenta, vidraças quebradas, redação de jornal e local do acontecimento; portanto, fornece ao espectador o tempo cronológico e a lógica do enredo. O

plano da realidade tem a função específica de orientar as ações que irão dominar o espetáculo, aquelas que acontecem nos planos da alucinação e da memória. A protagonista é apresentada de forma jornalística: Alaíde Moreira, 25 anos, branca, casada com o industrial Pedro Moreira, sofreu um acidente no tradicional bairro carioca da uma intervenção cirúrgica da Glória, quase em frente ao relógio. Encaminhada ao hospital, sofre uma intervenção cirúrgica da qual não consegue safar-se, ocasionando-lhe a morte.

Primeiro Fulano (berrando) – Diário!

Segundo Fulano (berrando) – Me chama o Osvaldo?

Primeiro Fulano – Sou eu.

Segundo Fulano – Manda.

Segundo Fulano – Alaíde Moreira, branca, casada, 25

anos. Olha...

Primeiro Fulano – Que é?

Segundo Fulano – Essa Zinha é importante. Gente rica.

Mulher daquele camarada, um que é industrial, Pedro Moreira.

Primeiro Fulano – Sei, me lembro. Continua.

Segundo Fulano – Afundamento dos ossos da face.

Fratura

exposta

do

braço

direito.

Escoriações

generalizadas. Estado gravíssimo.

(Trevas. Luz no plano da alucinação. Estão Alaíde e Clessi imóveis. Rumor de derrapagem. Grito de mulher.

Ambulância.)

O ENTRECRUZAMENTO

MEMÓRIA/ALUCINAÇÃO/REALIDADE

A primeira cena é desenvolvida a partir do entrecruzamento dos planos da alucinação, da memória e da realidade. Enquanto o leitor/espectador é apresentado a uma realidade exterior – a referência ao acidente – e ao subterrâneo psicológico da personagem, pressente o mergulho que será dado no que existe de mais profundo na alma humana.

(Cenário dividido em três planos – primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.)

Microfone – Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência.

Silêncio.

Voz de Alaíde (microfone) – Clessi...Clessi...

(Luz em resistência no plano da alucinação, três mesas, três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes.)

Alaíde (nervosa) – Quero falar com madame Clessi! Ela está?

(Fala à primeira mulher, que não responde.) Alaíde (com angústia) – Madame Clessi está – pode-me dizer?

Primeira Mulher (misteriosa) – Madame Clessi?

Alaíde (numa alegria evidente) – Oh! Graças a Deus!

Madame Clessi, sim.

Segunda Mulher (voz máscula) – Uma que morreu?

Alaíde (espantada olhando para todas) – Morreu?

Segunda Mulher (para as outras) – Não morreu?

Primeira Mulher (a que joga “paciência”) – Morreu.

Assassinada.

Alaíde (recuando) – É mentira. Madame Clessi não morreu. (olhando para as mulheres) Que é que estão me olhando? (noutro tom) Não adianta, porque eu não acredito!...

Segunda Mulher – Morreu, sim. Foi enterrada de branco.

Eu vi.

Alaíde – Mas ela não podia ser enterrada de branco! Não pode ser.

Primeira mulher – Estava bonita. Parecia uma noiva.

UMA PERSONAGEM DE LIVRE TRÃNSITO

Madame Clessi auxilia Alaíde a recompor os fatos perdidos pela memória porque somente ela merece a confiança e a simpatia da protagonista. Embora recuperada pelo subconsciente, também ela tem um elo com a realidade, dado por meio de um diário achado no sótão da casa em que a família de Alaíde passou a residir e que, no passado, fora um prostíbulo.

Madame Clessi – Como foi que você soube do meu nome?

Alaíde – Me lembrei agora! (noutro tom) Ele está-me olhando. (noutro tom ainda) Foi uma conversa que eu ouvi quando a gente se mudou. No dia mesmo, entre papai e mamãe. Deixe eu me recordar como foi... Já sei!

Papai estava dizendo:Ó negócio acabava...´

(Escurece o plano de alucinação.Luz no plano da memória. Aparecem pai e mãe de Alaíde.) Pai (continuando a frase) - ... numa orgia louca.

Mãe – E tudo isso aqui?

Pai – Aqui estão?!

Mãe – Alaíde e Lúcia morando em casa de Madame Clessi. Com certeza, é no quarto de Alaíde que ela dormia. O melhor da casa!

Pai – Deixa a mulher! Já morreu!

Mãe – Assassinada. O jornal não deu?

A alucinação que permite a reconstrução do mundo de Madame Clessi cumpre a missão de libertar Alaíde da carga moral que a massacra. Ela mesma,

de forma agressiva, transporta-se em sua alucinação para o bordel, local em que pode encontrar o ilusório, dando-lhe as forças necessárias para desafiar a realidade. Na cena transcrita a seguir, é possível observar a pressão exercida pela moral – domínio da realidade – obrigando a memória a conter os extravasamentos da alucinação, isto é, mesmo na esfera da alucinação, a moral exerce o seu poder férreo sobre Alaíde.

SOB VÉUS

O plano da memória procura restaurar a realidade através da cena do casamento de Alaíde. Dois fatos marcam o casamento: o noivo vê a noiva antes da cerimônia, pressagiando um mau casamento, e alguém – identificada como "Mulher de Véu" – tece duras críticas à noiva, agredindo-a e criticando-a Por entrave, a memória passou a esconder esta figura, que só reconhecida graças os esforços de Madame Clessi. É essa mulher com o rosto encoberto por um véu que persegue a protagonista e a desafia desde as primeiras cenas, revestindo-as de duro pessimismo, justamente porque se pressente um desfecho trágico.

A Mulher de Véu vai-se revelando gradualmente, é Lúcia, irmã de Alaíde,que está no plano da realidade. Ela revela o fato de Alaíde ter tomado o seu namorado da irmã; bem como o ódio que alimenta: é depois de uma violenta discussão com a irmã e da troca de acusações que Alaíde sofre o acidente.

Ao identificar a Mulher de Véu com Lúcia, sua irmã, Alaíde começa a decifrar um enigma que a atormenta: em nenhum momento Lúcia a perdoou por ele ter-lhe roubado o namorado. Essa revelação é dada ao leitor/espectador quando da cena do casamento de Alaíde e a identificação da Mulher de Véu.

Clessi (microfone) – Então a Mulher de Véu não foi?

Alaíde (idem) – Não

Clessi (idem) – Por quê?

Alaíde (idem) – Não quis ir. De maneira nenhuma. Não sei quem me contou depois que, enquanto nós esperávamos no salão a hora de sair, mamãe voltou para buscar a Mulher de Véu.

Em conflito por causa do mesmo homem, as irmãs travam uma acirrada discussão que angustia a protagonista, principalmente quando soube que Lúcia e Pedro, agora namorados, planejam sua morte.

Deprimida, Alaíde corre para a rua, onde é atropelada. No entanto, não fica claro se o atropelamento foi um ato de suicídio ou um mero acidente. Ao correr ao encontro da morte, a protagonista, no fundo, quer escapar de um cotidiano que a atormenta e com o qual ela não sabe conviver – nem superar – sem cair nos extremos da imaginação.

Ao se casar com Pedro, Alaíde não só satisfaz seu ego de mulher vencedora, como está construindo o inimigo que a atormentará. (...)

(Luz no plano da memória. D. Lígia e a Mulher de Véu. A Mulher de Véu arranca o véu.)

Mãe – Já disse para você não chamar sua irmã de mulher, Lúcia.

Lúcia (exaltadíssima) – Chamo, sim! Mulher, mulher e mulher!

Mãe – Vou chamar seu pai! Você não me respeita!

Lúcia (desafiante) – Pode chamar!(noutro tom) Bater em mim, ele não vai!

Mãe – Isso é coisa que se faça! Rogar praga para sua irmã!

Lúcia – Então! Depois do que ela me fez!

ENCONTRO DAS MARCHAS

Mesmo após a morte de Alaíde, o drama continua. O

casamento de Lúcia com Pedro é previsto, embora em algumas poucas linhas Lúcia manifeste seu remorso.

Mãe (assustada) – Não fique assim , Lúcia!

Lúcia (continuando sem dar atenção) - ´... escoriações generalizadas... Não resistindo aos padecimentos...´

(com voz surda) Sei isso de cor, mamãe! De cor!

Mãe – Minha filha!

Lúcia (espantada) – Está ouvindo, mamãe? Ela outra vez!

Ela voltou – não disse?

Mãe – Não é nada, minha filha. Ilusão sua.

Lúcia (atônica) – Mas eu ouço a voz dela. Direitinho!

Falando!

Mãe – Você parece criança, minha filha!

Lúcia (com ar estranho) – Não foi nada. Bobagem.

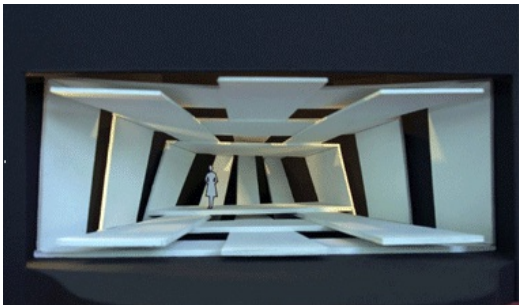
Alaíde (microfone) – Você sempre desejou a minha morte. Sempre – sempre.

Mãe – Quando você for para a fazenda, tudo isso passa, Lá o clima é uma maravilha!

O clima trágico do final é acentuado pelo paralelo entre o casamento e a lápide. Alaíde e Madame Clessi transformam-se em fantasmas. O bouquet,

símbolo do casamento, é carregado pelo fantasma de Alaíde que encontra aí sua última cena. Todos ficam imóveis e só resta uma réstia de luz sobre o túmulo e a Marcha Fúnebre num crescendo.

As cenas finais já eram previsíveis, já que projetadas pela mente em ebulição da protagonista. O acidente trágico serviu como uma forma de libertação para esta mulher problemática, que durante a operação deixa livre seu subconsciente para que aflore em borbulhões os traumas e os recalques que a dilaceravam.

Nelson Rodrigues é considerado o grande renovador da dramaturgia brasileira pelo clima, pela intensidade dramática e ,sobretudo,pela força expressiva de sua linguagem e de sua técnica. No entanto, só é possível pensar em teatro quando o gênero deixa as páginas da literatura para assumir sua função visual no palco.Para isso, Nelson Rodrigues contou com a extraordinária criatividade e fôlego de Ziembinski, diretor que pôde imortaliza-lo e levar para acena as ousadias que nascem da mente criativa do literato. E está completo o ciclo da criação teatral. O teatro moderno enfim passou a existir com a produção excepcional de Vestido de Noiva.

1. (PUC-SP) De *Vestido de Noiva*, peça de teatro de Nelson Rodrigues, considerando o tema desenvolvido, **NÃO** se pode dizer que aborda:

(A) o passado e o destino de Alaíde por meio de suas lembranças desregradas.

(B) o delírio de Alaíde caracterizado pela desordem da memória e confusão entre a realidade e o sonho.

(C) o mistério da imaginação e da crise subconsciente identificada na superposição das figuras de Alaíde e de Madame (Clessi.

(D) o embate entre Alaíde, com suas obsessões e Lúcia, a mulher-de-véu, antagonista e um dos móveis da ação.

(E) a vida passada de Alaíde revelada no casual achado de um velho diário e de um maço de

fotografias.

2. (PUC-SP) Lúcia (estendendo o braço) — O bouquet.

(Crescendo da música funeral e festiva. Quando Lúcia pede o bouquet, Alaíde, como um fantasma, avança em direção da irmã, por uma das escadas laterais, numa atitude de quem vai entregar o bouquet. Clessi sobe a outra escada. Uma luz vertical acompanha Alaíde e Clessi. Todos imóveis em pleno gesto. Apaga-se, então, toda a cena, só ficando iluminado, sob uma luz lunar, o túmulo de Alaíde. Crescendo da Marcha Fúnebre.

Trevas)

Essa marcação da cena final da peça destaca o caráter extremamente sugestivo de *Vestido de Noiva*, qual seja, o da relação entre o:

(A) amor e a morte.

(B) crime e o castigo.

(C) trágico e o cômico.

(D) sexo e o desejo.

(E) ciúme e a vingança.

3. (PUC-SP) A respeito da obra *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, é INCORRETO afirmar que:

(A) apresenta um enredo que se apóia na ação de uma moça que roubou o namorado da irmã.

(B) tem como verdadeiro núcleo e ponto de apoio de construção do texto o interesse de Alaíde por Madame Clessi, despertado pelos pormenores do diário e pelas fotografias encontradas no sótão.

(C) se constrói a partir de três planos diferentes, dos quais o da alucinação se caracteriza como espaço de encontro de (laíde e Madame Clessi.

(D) se desenvolve na faixa de tempo explicitada no plano da realidade, que vai do momento do acidente à morte de Alaíde.

(E) está centrada na figura da mulher-de-véu, antagonista e móvel da ação e que provoca o desfecho trágico do assassinato de Pedro.

4. (PUC - CAMP) Quando se pensa numa peça como *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, a expressão separar o "joio do trigo" revela-se

(A) adequada, ao se pensar na clara distinção que o autor estabelece entre os vícios e as virtudes.

(B) adequada, ao se pensar no esforço que faz o autor para privilegiar o que é real e desprezar o que é imaginário.

(C) adequada, ao se pensar que esse dramaturgo põe em cenas tipos bem definidos de heróis e de vilões.

(D) inadequada, ao se pensar que esse dramaturgo só se interessa pelos bons sentimentos de suas personagens.

(E) inadequada, ao se pensar na ambigüidade dos valores que se representam no plano real ou imaginário.

5. (UFAC) Em *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, observa-se a instauração de 3 planos distintos de ações.

Considerando essa afirmativa, marque a alternativa que se relaciona corretamente com a obra.

a) Não há nenhuma relação evidente entre esses planos.

b) No plano da realidade, os conflitos familiares da protagonista são expostos.

c) No plano do delírio, a protagonista revela toda sua verdadeira natureza.

d) No plano da realidade, a protagonista encontra as repostas que busca.

e) Na plano da memória, a protagonista resgata

aspectos de sua vida.

VESTIDO DE NOIVA

(Nélson Rodrigues)

Uma revolução no teatro

Análise de Célia A. N. Passoni

A Semana de Arte Moderna de 1922 teve o mérito de renovar as artes brasileiras: praticamente todos os gêneros literários, além das artes plásticas e da música, sentiram as influências das posições revolucionárias-, tanto na concepção estética, quanto na linguagem em que é vazada a expressão artística. Uma única exceção deve ser lamentada, um gênero literário permaneceu isolado, marginalizado deste processo de renovação: o teatro.

Foram necessários cerca de vinte anos para o teatro sentir a aproximação do ideário modernista. As primeiras brisas de renovação do espetáculo cênico no Brasil surgiram no Rio de Janeiro, como é natural, pois se tratava da capital política e cultural do país. Dois grupos de teatro, empolgados com a possibilidade de montagens mais dinâmicas e por direções mais ousadas, começaram a pesquisar novas formas de representação: o teatro do Estudante, dirigido por Pascoal Carlos Magno e o Teatro Experimental de Alfredo Mesquita. Por volta de 1941, outro grupo juntou-se aos dois já citados. Reunindo elementos das camadas mais privilegiadas da sociedade, que custeavam as apresentações e buscavam financiamentos junto ao governo, ganhou lugar na história da evolução da dramaturgia brasileira o grupo Os Comediantes, dirigido por Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa. Inicialmente o grupo mantinha atividades de caráter amador; e, posteriormente, profissionaliza-se.

Também em 1941, desembarca no Rio, fugindo da guerra e da perseguição aos judeus, o encenador polonês Zbigniew Ziembinski. Acolhido pelo grupo Os Comediantes, Ziembinski passa a valorizar a direção de espetáculo. Nas novas montagens produzidas, as grandes conquistas consistiam na redução da importância do astro e na valorização do trabalho de grupo. O teatro começou a ter novos contornos herdados do que havia de moderno em cena na Europa – o cenário estilizado; a hipervalorização dos elementos simbólicos; a descoberta do

Expressionismo* alemão e, conseqüentemente, a criação de um clima voltado para distorções que revolvem o pessoal e o emotivo; há, ainda, a valorização da coreografia, do som e da luz.

Sob a batuta da audaciosa direção de Ziembinski, em 1943, é levada aos palcos cariocas Vestido de Noiva, peça que estaria destinada a ficar na história da dramaturgia brasileira pela radical mudança temática e de montagem que introduziu.

Nelson Rodrigues já havia estreado com A Mulher sem Pecado (1941), comédia tradicional que revela roques de originalidade e vigor. Tomando por um ciúme compulsivo e perseguido pela idéia de traição, um homem maltrata a mulher. Por sua vez, a mulher, inocente, arquiteta um plano de fuga para escapar da insana perseguição.

Quando o marido reconhece seu erro, a esposa já havia partido. Embora construída sobre eixo frágil, o autor administra bem o espetáculo que é feito em três atos de contínua e crescente criação de atmosfera.

A consagração de Nelson Rodrigues, entretanto, veio somente em 1943 por meio do espetáculo que escandalizou o público carioca. A primeira montagem de Vestido de Noiva foi levada em cena no teatro Municipal (RJ) em 28 de dezembro, local gentilmente cedido pelo ministro Gustavo Capanema Filho, então na pasta da Educação do governo Getúlio Vargas. O texto já havia sido amplamente divulgado,impressionado os meios jornalísticos e literários da época.

Os Comediantes, dirigidos por Ziembinski, estiveram segundo a crítica, perfeitos em suas roupagens e plenamente familiarizados com o ambiente, construído e estilizado pelo cenógrafo Santa Rosa que se utilizou de linhas funcionais, permitindo, assim, uma gama infinita de sugestões que foram habilmente exploradas pelo diretor. A iluminação de Ziembinski trocou o foco uniforme do centro por refletores posicionados em locais estratégicos, com mais de 300 efeitos especiais e, dessa forma, conseguiu dar uma atmosfera tensa e mágica às cenas.

Por outro lado, Nelson Rodrigues conduz o drama de forma renovada. Intercala ações que se passam em tempos diferentes; dá vida e corpo a personagens esboçados pela memória e pela imaginação, subdividindo a peça em três planos: o da realidade, o da memória e o da alucinação.

A peça em três atos tem como personagens: Alaíde, Lúcia, Pedro, Madame Clessi (cocote de 1905), Mulher de Véu, Primeiro repórter (Pimenta), Segundo repórter, Terceiro repórter, Quarto repórter Homem inatual, Mulher inatual, Segundo homem inatual, O limpador (cara de Pedro), Homem de capa (cara de Pedro), Namorado e assassino de Clessi (cara de Pedro), Leitora do Diário da

Noite, Gastão (pai de Alaíde e de Lúcia), D. Lígia (mãe de Alaíde e de Lúcia), D. Laura (sogra de Alaíde e de Lúcia), Primeiro médico, Segundo médico, Terceiro médico, Quarto médico, Mulher da "paciência" (lupanar), Dançarina (lupanar), Terceira mulher (lupanar), Quarto pequenos jornaleiros.

O PLANO DA REALIDADE

A realidade serve para iniciar o espetáculo e situar os acontecimentos. Aí estão repórteres, sirenes, buzinas, derrapagem violenta, vidraças quebradas, redação de jornal e local do acontecimento; portanto, fornece ao espectador o tempo cronológico e a lógica do enredo. O

plano da realidade tem a função específica de orientar as ações que irão dominar o espetáculo, aquelas que acontecem nos planos da alucinação e da memória. A protagonista é apresentada de forma jornalística: Alaíde Moreira, 25 anos, branca, casada com o industrial Pedro Moreira, sofreu um acidente no tradicional bairro carioca da uma intervenção cirúrgica da Glória, quase em frente ao relógio. Encaminhada ao hospital, sofre uma intervenção cirúrgica da qual não consegue safar-se, ocasionando-lhe a morte.

Primeiro Fulano (berrando) – Diário!

Segundo Fulano (berrando) – Me chama o Osvaldo?

Primeiro Fulano – Sou eu.

Segundo Fulano – Manda.

Segundo Fulano – Alaíde Moreira, branca, casada, 25

anos. Residência , Rua Copacabana. Olha...

Primeiro Fulano – Que é?

Segundo Fulano – Essa Zinha é importante. Gente rica.

Mulher daquele camarada, um que é industrial, Pedro Moreira.

Primeiro Fulano – Sei, me lembro. Continua.

Segundo Fulano – Afundamento dos ossos da face.

Fratura exposta do braço direito. Escoriações generalizadas. Estado gravíssimo.

Primeiro Fulano - ... generalizadas. Estado gravíssimo.

Segundo Fulano – O chofer fugiu. Não tomaram o número. Ainda está na mesa de operação.

(Trevas. Luz no plano da alucinação. Estão Alaíde e Clessi imóveis. Rumor de derrapagem. Grito de mulher.

Ambulância.)

O ENTRECRUZAMENTO

MEMÓRIA/ALUCINAÇÃO/REALIDADE

A primeira cena é desenvolvida a partir do entrecruzamento dos planos da alucinação, da memória e da realidade. Enquanto o leitor/espectador é apresentado a uma realidade exterior – a referência ao acidente – e ao subterrâneo psicológico da personagem, presente o mergulho que será dado no que existe de mais profundo na alma humana. De imediato, ganha-se a convivência do público, o que vem a facilitar o desenvolvimento da trama.

(Cenário dividido em três planos – primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.)

Microfone – Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência.

Silêncio.

Voz de Alaíde (microfone) – Clessi...Clessi...

(Luz em resistência no plano da alucinação, três mesas, três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena.

Vestido cinzento e uma bolsa vermelha.) Alaíde (nervosa) – Quero falar com madame Clessi! Ela está?

(Fala à primeira mulher que, uma das três mesas, faz “paciência”. A mulher não responde.) Alaíde (com angústia) – Madame Clessi está – pode-me dizer?

Alaíde (com ar ingênuo) – Não responde! (com doçura) Não quer responder?

(silêncio da outra.)

Alaíde (hesitante) – Então perguntarei (pausa) àquela ali.

(corre para as mulheres que dançam.) Alaíde – DESCULPE. Madame Clessi. Ela está?

(segunda mulher também não responde.) Alaíde (sempre doce) – Ah! Também não responde?

(Hesita. Olha para cada das mulheres. Passa um homem, empregado da casa, camisa de malandro. Carrega uma vassoura de borracha e um pano de chão. O mesmo cavalheiro aparece em toda a peça com roupas e personalidades diferentes. Alaíde corre para ele.) Alaíde (amável) – Podia-me dizer se madame...

(O homem apressa e desaparece.)

Alaíde (num desapontamento infantil) – Fugiu de mim!

(no meio da cena, dirigindo-se a todas, meio agressiva) Eu não quero nada demais. Só saber se madame Clessi está!

(A terceira mulher deixa de dançar e vai mudar o disco da vitrola. Faz toda a mímica de quem escolhe um disco, que ninguém vê, coloca-o na vitrola também invisível. Um samba coincidindo com este último movimento. A segunda mulher aproxima-se, lenta, de Alaíde.) Primeira Mulher (misteriosa) – Madame Clessi?

Alaíde (numa alegria evidente) – Oh! Graças a Deus!

Madame Clessi, sim.

Segunda Mulher (voz máscula) – Uma que morreu?

Alaíde (espantada olhando para todas) – Morreu?

Segunda Mulher (para as outras) – Não morreu?

Primeira Mulher (a que joga "paciência") – Morreu.

Assassinada.

Terceira Mulher (com voz e velada) – Madame Clessi morreu! (brusca e violenta) Agora, saia!

Alaíde (recuando) – É mentira. Madame Clessi não morreu. (olhando para as mulheres) Que é que estão me olhando? (noutro tom) Não adianta, porque eu não acredito!...

Segunda Mulher – Morreu, sim. Foi enterrada de branco.

Eu vi.

Alaíde – Mas ela não podia ser enterrada de branco! Não pode ser.

Primeira mulher – Estava bonita. Parecia uma noiva.

Alaíde (excitada) – Noiva? (com exaltação) Noiva – ela?

(tem um riso entrecortado, histérico) Madane Clessi, noiva! (o riso, em

crescendo, transforma-se em solução) Porém com essa música! Que coisa!

Enquanto Alaíde está sendo operada (plano da realidade), vem à tona um mundo de imagens – reveladas pela mente em decomposição da personagem – em que se misturam lembranças do passado (plano da memória) com fantasias e desejos sublimados, recalcados pela censura do consciente (plano da alucinação).

Portanto, emergem neste momento o subconsciente (lembranças) e o inconsciente (matéria reprimida), ou seja, memória e alucinação – os dois planos fundamentais da peça. Por meio de um jogo cênico, a representação vai se alterando nos três planos em que o palco está dividido.

UMA PERSONAGEM DE LIVRE TRÃNSITO

Madame Clessi é uma personagem especialmente desenvolvida no plano da alucinação que, ao crescer e amadurecer, transita com facilidade pelo plano da memória, interfere na realidade passada e, no presente, volta ressuscitada pela mente convulsa da protagonista enquanto esta sofre a intervenção cirúrgica.

Madame Clessi auxilia Alaíde a recompor os fatos perdidos pela memória porque somente ela merece a confiança e a simpatia da protagonista. Embora recuperada pelo subconsciente, também ela tem um elo com a realidade, dado por meio de um diário achado no sótão da casa em que a família de Alaíde passou a residir e que, no passado, fora um prostíbulo.

O diário encontrado torna-se uma espécie de escudo dessa mulher marcada por uma insatisfação amarga que vai reacendendo seus possíveis problemas, na medida em que a trama se desenvolvendo. A falta de poesia do cotidiano, o casamento fracassado, o ciúme corrosivo, a ociosidade, a suspeita, aliados à incapacidade de viver com plenitude e em conformidade com os padrões da vida burguesa – que não a satisfaz – faz com que Alaíde busque um refúgio em uma vida excitante, mais vibrante e na qual ela se projeta como prostituta em companhia de Madame Clessi, seu arquétipo. É como parte integrante de um prostíbulo que essa mulher insatisfeita encontra um pouco de sentido para a vida que leva e, principalmente, respostas para algumas de suas angústias. É da soma desses elementos constitutivos da realidade, misto de biografia e libertação da subconsciente, que Nelson Rodrigues compõe a ação básica de seu texto.

Madame Clessi – Deixa o homem! Como foi que você soube do meu nome?

Alaíde – Me lembrei agora! (noutro tom) Ele está-me olhando. (noutro tom ainda) Foi uma conversa que eu ouvi quando a gente se mudou. No dia mesmo, entre papai e mamãe. Deixe eu me recordar como foi... Já sei!

Papai estava dizendo:Ó negócio acabava...´

(Escurece o plano de alucinação.Luz no plano da memória. Aparecem pai e mãe de Alaíde.) Pai (continuando a frase) - ... numa orgia louca.

Mãe – E tudo isso aqui?

Pai – Aqui estão?!

Mãe – Alaíde e Lúcia morando em casa de Madame Clessi. Com certeza, é no quarto de Alaíde que ela dormia. O melhor da casa!

Pai – Deixa a mulher! Já morreu!

Mãe – Assassinada. O jornal não deu?

Pai-Deu. Eu ainda não sonhava conhecer você. Foi um crime muito falado.Saiu fotografia.

Mãe – No sótão tem retratos dela, uma mala cheia de roupas. Vou mandar botar fogo em tudo.

Pai – Manda.

(Apaga-se o plano da memória. Luz no plano da alucinação.)

Madame Clessi, prostituta assassinada por um colegial, torna-se uma projeção de Alaíde, porque esta se identifica com a devassidão da cortesã e encorpa a vida romanesca e agitada que imagina ter tido a prostituta.

Observa-se, neste sentido, que o crime do colegial é um exemplo de atitude idealista da protagonista, que se recusa a acreditar na realidade grotesca e transforma o assassinato em um pacto de suicídio, cujo fim é imortalizar o amor sem imperfeições. Em paralelo, o homem freqüentador do bordel vê a realidade de outra forma, rude e tosca, com prostituta gorda e velha e com a marca da navalha que lhe rasgou o rosto.

A alucinação que permite a reconstrução do mundo de Madame Clessi cumpre a missão de libertar Alaíde da carga moral que a massacra. Ela mesma, de forma agressiva, transporta-se em sua alucinação para o bordel, local em que pode encontrar o ilusório, dando-lhe as forças necessárias para desafiar a realidade. Na cena transcrita a seguir, é possível observar a pressão exercida pela moral – domínio da realidade – obrigando a memória a conter os extravasamentos da alucinação, isto é, mesmo na esfera da alucinação, a moral exerce o seu poder férreo sobre Alaíde.

(O homem solitário aproxima-se. Alaíde afasta-se com a terceira mulher.)

Alaíde – Ele vem aí! Digam que eu não sou daqui!

Depressa! Expliquem!

Terceira Mulher (fala dançando samba) – Eu dizer o quê, minha filha!

O Homem – É nova aqui?

Alaíde (modificando a atitude inteiramente) – Não, não sou nova.Mão tinha me visto ainda?

O Homem (sério) – Não.

Alaíde (excitada, mas amável) – Pois admira.Estou aqui – deixe ver. Faz uns três meses...

O Homem – Agora me lembro perfeitamente.

Alaíde (sardônica) – Lembra-se de mim?

O Homem – Me lembro, sim

Alaíde (cortante, sim.

O Homem (espantado) – O quê?

Segunda Mulher (apaziguadora) – Desculpe, doutor.Ela.

(para Alaíde) Madame não gosta disso!

O Homem – Por que é que põem uma louca aqui?

Alaíde(excitada) – Bufão, sim. (desafiadora) Diga se já me viu alguma vez? Diga, se tem coragem!

O Homem (formalizado) – Vou-me queixar à Madame.

Não está direito!

Segunda Mulher (para Alaíde, repreensiva) – Viu? Estou dizendo!

Alaíde – Diga! Já me viu? Eu devia esbofeteá-lo...

O Homem (oferecendo a face) – Quero ver.

Alaíde (numa transição inesperada) - ... mas não quero.

(passa da violência para a doçura) Estou sorrindo – viu?

Aquilo não foi nada! (sorri docemente).

O Homem – Vamos sentar ali?

Alaíde (sorrindo sempre) – Estou sorrindo, sem vontade.

Nenhuma. Vou com Você – nem sei pó quê. Sou assim.

(doce) Vamos, meu amor?

O Homem (desconfiado) – Por que é que você está vestida diferente das outras?

(As outras estão vestidas de cetim vermelho, amarelo e cor – de – rosa.)

Alaíde (doce) – Viu como eu disse – "meu amor"! Eu direi outras vezes - ´meu amor´- e coisas piores! Madame Clessi está demorando! (noutro tom) Mas ela morreu mesmo?

O Homem (numa gargalhada) Madame Clessi morreu – gorda e velha.

Alaíde (num transporte) – Mentira! (agressiva) gorda e velha o quê! Madame Clessi era linda. (sonhadora) Linda!

O Homem (continuando a gargalhada e sentando-se no chão) – Tinha varizes! Andava gemendo e arrastando os chinelos!

Alaíde (obstinada) – Mulher gorda, velha, cheia de varizes, não é amada! E ela foi tão amada! (feroz). Seu mentiroso!

(Alaíde esbofeteia o homem, que bruscamente a gargalhada.)

(A terceira mulher vem, em passo de samba, e acaricia a cabeça do homem.)

Primeira mulher – Ele disse a verdade. Madame tinha varizes.

Alaíde (sonhadora) – Depois foi vestida de noiva!

Primeira Mulher – Bobagem ser enterrada com vestido de noiva!

Alaíde (angustiada) – Madame Clessi! Madame Clessi!

O Homem (levantando-se, grave) – Agora vou-me embora. Fui esbofeteado e é o bastante.

Alaíde (com uma amabilidade nervosa) – Ah! Já vai? Quer o número do meu telefone?

O Homem (nem dar atenção) – Nunca fui tão feliz! Levei uma bofetada e não reagi. (cumprimentando exageradamente) Me dão licença.

Alaíde (correndo atrás dele) – Não vá assim! Fique mais um pouco!

O Homem – Adeus, Madame. (sai)

(A terceira mulher dança com uma sensualidade ostensiva. Passa o empregado, de volta, com a vassoura, o pano de chão e o balde.)

Alaíde (saturada) – Ah! Meu Deus! Esse também!

Primeira Mulher – Quem?

Alaíde – Aquele, Tem a cara do meu noivo. Os olhos, o nariz do meu noivo – estão – me perseguindo. Todo o mundo tem a cara dele.

No campo da alucinação, as coisas confundem-se, misturam-se com dados

da realidade (o empregado do prostíbulo e o namorado de Madame Clessi têm a mesma cara do marido de Alaíde); as criaturas torna-se grotescas – a prostituta, ao morrer, tem varizes, é gorda e andava arrastando os chinelos, dados que não combinam com a imagem romanceada que Alaíde fez dela; o homem freqüentador do bordel, paradoxalmente, fica ofendido e feliz com seqüência assumida pela cena. A lógica da alucinação não coincide com a lógica da realidade; está criado o clima psicológico da peça.

SOB VÉUS

O plano da memória procura restaurar a realidade através da cena do casamento de Alaíde. Dois fatos marcam o casamento: o noivo vê a noiva antes da cerimônia, pressagiando um mau casamento, e alguém – identifica como "Mulher de Véu" – tece duras críticas à noiva, agredindo-a e criticando-ª Por entrave, a memória passou a esconder esta figura, que só reconhecida graças os esforços de Madama Clessi. É essa mulher com o rosto encoberto por um véu que persegue a protagonista e a desafia desde as primeiras cenas, revestindo-as de duro pessimismo, justamente porque se pressente um desfecho trágico.

A Mulher de Véu vai-se revelando gradualmente. Trata-se de Lúcia, irmã da prostituta. Está no plano da realidade o fato de Alaíde ter tomado o namorado da irmã; bem como o ódio que Lúcia alimenta: é depois de uma violenta discussão com a irmã e da troca de acusações que Alaíde sofre o acidente.

Mas o plano da memória não tem contornos definidos, confunde fatos, julga-se de forma enganosa. Alaíde acredita ter matado o marido, já que suspeita de um complô armado põe ele e por Lúcia para assassina-la.

Imagina uma cena de crime no plano da alucinação, o que verdadeiramente não ocorreu.

Alaíde (deixando cair a pulseira) – Pedro, minha pulseira caiu. Que apanhar para mim? Quer?

(Pedro vai apanhar. Abaixa-se. Rápida e diabólica, Alaíde apanha um ferro, invisível, ou coisa que a velha e, possessa, entra a dar golpes.

Pedro cai em câmera lenta.) (Trevas.) Voz de Alaíde (microfone) – Eu bati aqui detrás, acho que na base do crânio.

Ele de arrancos antes de morrer, como um cachorro atropelado.

Voz de Clessi (microfone) – Mas como foi que você arranjou o ferro?

Voz de Alaíde (microfone) – Sei lá! Apareceu! (noutro tom) Às vezes penso que ele pode estar vivo! Não de nada, meu Deus! Nunca pensei que fosse tão

fácil matar um marido.

(Luz no plano da alucinação.Alaíde e Clessi sentadas no chão e no lugar em que, supostamente, está o cadáver invisível. As duas olham.)

Clessi – Vamos carregar o homem? (acariciando o morto presumivelmente na cabeça) Coitado!

Alaíde – Um morto é bom, porque a gente deixa num lugar e quando volta ele está na mesma posição.

(...)

Clessi (sentando-se no chão) – Você agora está com pena dele?

Alaíde (excitada) – Pena, eu? Pena nenhuma! Só ódio!

(noutro tom) Meu Deus, o que é que ele fez? (confusa e angustiada) O que foi?

Clessi – Eu não sei, minha filha.

Alaíde (angustiada) – Não consigo me lembrar .Mas fez alguma coisa,sim. No mínimo, a Mulher de Véu está metida nisso!...

Ao identificar a Mulher de Véu com Lúcia, sua irmã, Alaíde começa a decifrar um enigma que a atormenta: em nenhum momento Lúcia a perdoou por ele ter-lhe roubado o namorado. Essa revelação é dada ao leitor/espectador quando da cena do casamento de Alaíde e a identificação da Mulher de Véu.

(Ao som da Marcha Nupcial, saem os personagens do casamento. Fica a Mulher de Véu, numa atitude patética.

Luz amortecida. Os dois homens do velório cochicham e afastam-se um pouco para fumar. Acendem o cigarro num dos círios e fumam.)

Clessi (microfone) – Então a Mulher de Véu não foi?

Alaíde (idem) – Não

Clessi (idem) – Por quê?

Alaíde (idem) – Não quis ir. De maneira nenhuma. Não sei quem me contou depois que, enquanto nós esperávamos no salão a hora de sair, mamãe voltou para buscar a Mulher de Véu.

(Luz normal no plano da memória. Entra D.Lígia, apressada> A Mulher de Véu, na mesma posição) Mãe – Você está aí? Todo mundo já desceu!

Mulher de Véu – Eu não vou. Eu fico!

Mãe (surpresa) – O que é que você tem?

Mulher de Véu (de costas) – Nada.

Mãe (desconfiada) – Vocês duas brigaram?

Mulher de Véu – Não vou – não adianta. Está perdendo seu tempo.

Mãe (olhando-a chocada) – Mas não vai pó quê?

Mulher de Véu (com raiva concentrada) – Porque não – ora essa! (noutro tom) (de frente) Vou lá ao casamento dessa Mulher!

Em conflito por causa do mesmo homem, as irmãs travam uma acirrada discussão que angustia a protagonista, principalmente quando soube que Lúcia e Pedro, agora namorados, planejam sua morte.

Deprimida, Alaíde corre para a rua, onde é atropelada. No entanto, não fica claro se o atropelamento foi um ato de suicídio ou um mero acidente. Ao correr ao encontro da morte, a protagonista, no fundo, quer escapar de um cotidiano que a atormenta e com o qual ela não sabe conviver – nem superar – sem cair nos extremos da imaginação.

Ao se casar com Pedro, Alaíde não só satisfaz se ego de mulher vencedora, como está construindo o inimigo que a atormentará. No entanto, a leitura feita por Madame Clessi para o amor entre as duas irmãs é outra, é recriada no clima romântico, chegando a expressar simpatia por um amor que supera as rivalidades e os mal-entendidos.

Mãe (sentida) – Oh! Isso é termo? Mulher?

Mulher de Véu (sardônica) – Não tenho outro!

Mãe – Que foi isso, de repente? Vocês, tão amigas!

Mulher de Véu (com amargura) – Amigas, nós? Oh! Meu Deus! Como se pode ser tão cega! (noutro tom) Eu ir a esse casamento, quando eu é que deveria ser a noiva!

Mãe (em pânico) – Você está doida?

Mulher de Véu (violenta) – Eu, sim senhora, eu!

Mãe (suspensa) – Você gosta de Pedro! (pausa; as duas se olham) Então é isso?

Mulher de Véu (sardônica) – A senhora pensava que fosse o quê?

(...)

(Luz no plano da memória. D. Lígia e a Mulher de Véu. A Mulher de Véu arranca o véu.)

Mãe – Já disse para você não chamar sua irmã de mulher, Lúcia.

Lúcia (exaltadíssima) – Chamo, sim! Mulher, mulher e mulher!

Mãe – Vou chamar seu pai! Você não me respeita!

Lúcia (desafiante) – Pode chamar!(noutro tom) Bater em mim, ele não vai!

Mãe – Isso é coisa que se faça! Rogar praga para sua irmã!

Lúcia – Então! Depois do que ela me fez!

Mãe (indo sentar-se na banqueta, patética) – A gente tem filhos...

Lúcia (interrompendo com violência) – Eu mandei a senhora me botar no mundo, mandei?

Mãe (com lágrimas, explodindo) – E, depois, é isso!

ENCONTRO DAS MARCHAS

Mesmo após a morte de Alaíde, o drama continua.

Embora as cenas nasçam a parti da projeção do subconsciente e do inconsciente da protagonista, entender o drama após sua morte pode parecer falso, mas, de certa maneira, ela mesma antecipa o que irá acontecer no futuro próximo, justificando a sobreposição, no final, das Marchas Nupcial e fúnebre. O casamento de Lúcia com Pedro é previsto, embora em algumas poucas linhas Lúcia manifeste seu remorso.

(...)

Mãe (assustada) – Não fique assim , Lúcia!

Lúcia (continuando sem dar atenção) - ´... escoriações generalizadas... Não resistindo aos padecimentos...´

(com voz surda) Sei isso de cor, mamãe! De cor!

Mãe – Minha filha!

Lúcia (espantada) – Está ouvindo, mamãe? Ela outra vez!

Ela voltou – não disse?

Mãe – Não é nada, minha filha. Ilusão sua.

Lúcia (atônica) – Mas eu ouço a voz dela. Direitinho!

Falando!

Mãe – Você parece criança, minha filha!

Lúcia (com ar estranho) – Não foi nada. Bobagem.

Alaíde (microfone) – Você sempre desejou a minha morte. Sempre –

sempre.

Mãe – Quando você for para a fazenda, tudo isso passa, Lá o clima é uma maravilha!

O clima trágico do final é acentuado pelo paralelo entre o casamento e a lápide. Alaíde e Madame Clessi transformam-se em fantasmas. A marcação cênica pede um jogo de luzes que permita combinar os planos – a realidade e a alucinação – e concluir a peça apenas com a criação de um clima que acentue ainda mais o caráter mágico do teatro. O bouquet, símbolo do casamento, é carregado pelo fantasma de Alaíde que encontra aí sua última cena. Todos ficam imóveis e só resta uma réstia de luz sobre o túmulo e a Marcha Fúnebre num crescendo.

As cenas finais já eram previsíveis, já que projetadas pela mente em ebulição da protagonista. O acidente trágico serviu como uma forma de libertação para esta mulher problemática, que durante a operação deixa livre seu subconsciente para que aflore em borbulhões os traumas e os recalques que a dilaceravam. Por sua vez, o autor soube conduzir o espetáculo, enriquecendo a complexa trama com perfeitas marcações cênicas, o que permitiu uma encenação raramente vista nos teatros nacionais.

Nelson Rodrigues é considerado o grande renovador da dramaturgia brasileira pelo clima, pela intensidade dramática e ,sobretudo,pela força expressiva de sua linguagem e de sua técnica. No entanto, só é possível pensar em teatro quando o gênero deixa as páginas da literatura para assumir sua função visual no palco.Para isso, Nelson Rodrigues contou com a extraordinária criatividade e fôlego de Ziembinski, diretor que pôde imortaliza-lo e levar para acena as ousadias que nascem da mente criativa do literato. E está completo o ciclo da criação teatral. O teatro moderno enfim passou a existir com a produção excepcional de Vestido de Noiva.

(*) Expressionismo; movimento artístico e literário que surgiu na Alemanha no fim do século XIX. Caracteriza-se pela expressão de centenas emoções sem que haja preocupações com o padrão de beleza tradicional. Os expressionistas geralmente enfocam aspectos da vida de maneira pessimista e amargurada.

Teatro na Antiguidade

O Teatro Ocidental tem origem nos festivais religiosos gregos em honra a Dionísio, a partir do século VII a.C. Os cânticos eram entoados por um coro, conduzido por um solista, o corifeu.No século VI a.C., na Grécia, surge o primeiro ator quando o corifeu Téspis destaca-se do coro e, avançando até a frente do palco, declara estar representando o deus Dionísio. É dado o primeiro passo para o teatro como o conhecemos hoje. Em Roma os primeiros jogos cênicos datam de 364 a.C. Aprimeira peça, traduzida do grego, é representada em 240 a.C. por um escravo capturado em Tarento. Imita-se o repertório grego, misturando palavra e canto, e os papéis são representados por atores masculinos mascarados, escravos ou

libertos.

Grércia

Do século VI a.C. ao V d.C., em Atenas, o tirano Pisístrato organiza o primeiro concurso dramático (534 a.C.). Apresentam-se comédias, tragédias e sátiras, de tema mitológico, em que a poesia se mescla ao canto e à dança. O texto teatral retrata, de diversas maneiras, as relações entre os homens e os deuses.No primeiro volume da "Arte poética", Aristóteles formula as regras básicas para a arte teatral: a peça deve respeitar as unidades de tempo (a trama deve desenvolver-se em 24h), de lugar (um só cenário) e de ação (uma só história).Autores gregos - Dos autores de que se possuem peças inteiras, Ésquilo "Prometeu acorrentado" trata das relações entre os homens, os deuses e o Universo. Sófocles "Édipo" e Eurípides "Medéia" retratam o conflito das paixões humanas.Do final do século IV a.C. até o início do século III a.C., destacam-se a "comédia antiga" de Aristófanes "Lisístrata", que satiriza as tradições e a política atenienses; e a "comédia nova", que com Menandro "O misantropo" critica os costumes.Ésquilo (525 a.C.?-456 a.C.?) nasce numa família nobre ateniense e luta contra os persas. Segundo Aristóteles, é o criador da tragédia grega. Escreve mais de noventa tragédias, das quais sete são conhecidas integralmente na atualidade - "As suplicantes", "Os persas", "Os sete contra Tebas", "Prometeu acorrentado" e a trilogia "Orestia", da qual fazem parte Agamenon, "As coéforas" e " Eumenides".Sófocles (495

a.C?-406 a.C.) vive durante o apogeu da cultura grega. Escreve cerca de 120 peças, das quais sete são conservadas até hoje, entre elas "Antígona", "Electra" e "Édipo Rei". Nesta última, Édipo mata o pai e casa-se com a própria mãe, cumprindo uma profecia. Inspirado nessa história, Sigmund Freud formula o complexo de Édipo.Eurípides (484 a.C.?-406 a.C.) é contemporâneo de Sófocles e pouco se sabe sobre sua vida. Suas tragédias introduzem o prólogo explicativo e a divisão em cenas e episódios. É considerado o mais trágico dos grandes autores gregos. Em sua obra destacam-se "Medéia", "As troianas", "Electra", "Orestes" e "As bacantes".Aristófanes (450 a.C.?-388 a.C?) nasce em Atenas, Grécia. Sua vida é pouco conhecida, mas pelo que escreve se deduz que teve boa educação. Sobrevivem, integralmente, onze de cerca de quarenta peças. Violentamente satírico, critica as inovações sociais e políticas e os deuses em diálogos inteligentes. Em "Lisístrata", as mulheres fazem greve de sexo para forçar atenienses e espartanos a estabelecerem a paz.Espaço cênico grego - Os teatros são construídos em áreas de terra batida, com degraus em semicírculo para abrigar a platéia. A área da platéia é chamada de teatron e o conjunto de edificações recebe o nome de odeion. O palco é de tábuas, sobre uma armação de alvenaria, e o cenário é fixo, com três portas: a do palácio, no centro; a que leva à cidade, à direita; e a que vai para o campo, à esquerda. Essa estrutura de palco permanecerá até o fim da Renascença. Na fase áurea, teatros, como o de Epidauro, perto de Atenas, já são de pedra e situam-se em locais elevados, próximos aos

santuários em honra a Dionísio.

Roma

Predomina a comédia. Atragédia é cheia de situações grotescas e efeitos especiais. Durante o Império Romano (de 27 a.C. a 476 d.C.) a cena é dominada por pantomimas, exibições acrobáticas e jogos circenses.Autores romanos - Na comédia destaca-se Plauto "Apanelinha", no século III a.C., e Terêncio "Agarota de Ândria", no século II a.C. Suas personagens estereotipadas darão origem, por volta do século XVI, aos tipos da commedia dell'arte. Da tragédia só sobrevivem completas as obras de Sêneca "Fedra", que substituem o despojamento grego por ornamentos retóricos.Plauto (254 a.C.?-184 a.C.), além de dramaturgo romano, possivelmente trabalha também como ator. Adapta para Roma enredos de peças gregas e introduz nos textos expressões do dia-a-dia, além de utilizar uma métrica elaborada. Seus textos alegres são adaptados várias vezes ao longo dos séculos e influenciam diversos autores posteriores, entre eles Shakespeare e Molière.Espaço cênico romano - Até 56 a.C. as encenações teatrais romanas são feitas em teatros de madeira; depois, surgem construções de mármore e alvenaria, no centro da cidade. Com o triunfo do cristianismo, os teatros são fechados até o século X.O Teatro Ocidental tem origem nos festivais religiosos gregos em honra a Dionísio, a partir do século VII a.C. Os cânticos eram entoados por um coro, conduzido por um solista, o corifeu.No século VI a.C., na Grécia, surge o primeiro ator quando o corifeu Téspis destaca-se do coro e, avançando até a frente do palco, declara

estar representando o deus Dionísio. É dado o primeiro passo para o teatro como o conhecemos hoje. Em Roma os primeiros jogos cênicos datam de 364 a.C. Aprimeira peça, traduzida do grego, é representada em 240 a.C. por um escravo capturado em Tarento. Imita-se o repertório grego, misturando palavra e canto, e os papéis são representados por atores masculinos mascarados, escravos ou libertos.

O Teatro Medieval

É marcante do século X ao início do século XV e tem grande influência no século XVI. A princípio são encenados dramas litúrgicos em latim, escritos e representados por membros do clero. Os fiéis participam como figurantes e, mais tarde, como atores e misturam ao latim a língua falada no país. As peças, sobre o ciclo da Páscoa ou da Paixão, são longas, podendo durar vários dias. A partir dos dramas religiosos, formam-se grupos semiprofissionais e leigos, que se apresentam na rua. Os temas ainda são religiosos, mas o texto tem tom popular e inclui situações tiradas do cotidiano.

Na França, os jeux (jogos) contam histórias bíblicas. A proibição dos mistérios pela Igreja, em 1548 já na idade moderna, tenta pôr fim à mistura abusiva do litúrgico e do profano. Essa medida consolida o teatro popular. Os grupos se profissionalizam e dois gêneros se fixam: as comédias bufas, chamadas de soties (tolices), com intenções políticas ou sociais; e a farsa, como a de Mestre Pathelin, que satiriza o cotidiano. Seus personagens estereotipados e a forma como são ironizados os acontecimentos do dia-a-dia reaparecem no vaudeville, que no século XVII será apresentado nos teatros

de feira.

Autores medievais - No século XII, Jean Bodel é o autor do "Jogo de Adam" e do "Jogo de Saint Nicolas". Os miracles (milagres), como o de "Notre-Dame" (século XV), de Théophile Rutebeuf, contam a vida dos santos. E, nos mistérios, como o da "Paixão" (1450), de Arnoul Gréban, temas religiosos e profanos se misturam. A comédia é profana, entremeada de canções. "O Jogo de Robin et de Marion" (1272), de Adam de la Halle, é um dos precursores da ópera cômica.

Espaço cênico medieval - O interior das igrejas é usado inicialmente como teatro. Quando as peças tornam-se mais elaboradas e exigem mais espaço, passam para a praça em frente à igreja. Palcos largos dão credibilidade aos cenários extremamente simples. Uma porta simboliza a cidade; uma pequena elevação, uma montanha; uma boca de dragão, à esquerda, indica o inferno; e uma elevação, à direita, o paraíso. Surgem grupos populares que improvisam o palco em carroças e se deslocam de uma praça a outra.

É marcante do século X ao início do século XV e tem grande influência no século XVI. A princípio são encenados dramas litúrgicos em latim, escritos e representados por membros do clero. Os fiéis participam como figurantes e, mais tarde, como atores e misturam ao latim a língua falada no país. As peças, sobre o ciclo da Páscoa ou da Paixão, são longas, podendo durar vários dias. A partir dos dramas religiosos, formam-se grupos semiprofissionais e leigos, que se apresentam na rua.

Os temas ainda são religiosos, mas o texto tem tom popular e inclui situações tiradas do cotidiano.
Na França, os jeux (jogos) contam histórias bíblicas. A proibição dos mistérios pela Igreja, em 1548 já na idade moderna, tenta pôr fim à mistura abusiva do litúrgico e do profano. Essa medida consolida o teatro popular. Os grupos se profissionalizam e dois gêneros se fixam: as comédias bufas, chamadas de soties (tolices), com intenções políticas ou sociais; e a farsa, como a de Mestre Pathelin, que satiriza o cotidiano. Seus personagens estereotipados e a forma como são ironizados os acontecimentos do dia-a-dia reaparecem no vaudeville, que no século XVII será apresentado nos teatros

de feira.

Autores medievais - No século XII, Jean Bodel é o autor do "Jogo de Adam" e do "Jogo de Saint Nicolas". Os miracles (milagres), como o de "Notre-Dame" (século XV), de Théophile Rutebeuf, contam a vida dos santos. E, nos mistérios, como o da "Paixão" (1450), de Arnoul Gréban, temas religiosos e profanos se misturam. A comédia é profana, entremeada de canções. "O Jogo de Robin et de Marion" (1272), de Adam de la Halle, é um dos precursores da ópera cômica.

Espaço cênico medieval - O interior das igrejas é usado inicialmente como teatro. Quando as peças tornam-se mais elaboradas e exigem mais espaço, passam para a praça em frente à igreja. Palcos largos dão credibilidade aos cenários extremamente simples. Uma porta simboliza a cidade; uma pequena elevação, uma montanha; uma boca de dragão, à esquerda, indica o inferno; e uma elevação, à direita, o paraíso. Surgem grupos populares que improvisam o palco em carroças e se deslocam de uma praça a outra.

Expressionismo

Introdução

Para realmente entendermos o movimento expressionista, necessitamos conhecer a visão do mundo alemão. Sem duvida tanto o romantismo quanto o expressionismo são os dois movimentos artísticos que mais refletem a cultura alemã. Longe de afirmarmos que estes movimentos sejam exclusividade do povo alemão eles apenas demonstram respectivamente a passionalidade e a inquietação espiritual

deste povo.

Características Básicas

O movimento expressionista nasce na Alemanha por volta da 1905 seguindo a tendência de pintores do final do século XIX, como Cézanne, Gauguin, Van Gogh e Matisse, a fundação nesta data da sociedade dos artistas Die Brücke (A Ponte) marcou o início de uma nova forma de arte que se diferencia do fauvisme francês, principalmente no que se refere à sua emoção social.Duas características podem ser consideradas fundamentais no movimento expressionista: * A reação contra o passado, o expressionismo não reage apenas contra este ou aquele movimento, contra o naturalismo ou os vários movimentos vigentes na Alemanha na época, mas reage, sem mais, contra todo o passado; é o primeiro movimento cultural que deve ser compreendido, antes de mais nada, por uma rebelião contra a totalidade dos padrões, dos valores do ocidente. A arte cessa de gravitar em torno de valores absolutos.* Sem duvida temos uma filiação do expressionismo com o romantismo. A diferença fundamental é que no expressionismo o confessado não é de ninguém , o autobiográfico não tem rosto, a arte não manifesta a subjetividade de um Beethoven, pois, bem ao contrario, diz algo que em última análise releva do impessoal.

Duas características do expressionismo". In O sentido e a máscara. São Paulo, Perspectiva, 1975.

Umas das grandes influências vem sem dúvida de Freud, e isto por duas razões. Em primeiro lugar a psicanálise liberta

do passado . Transportando isto em termos de cultura, podemos dizer que a psicanálise liberta da tradição, da história. Em segundo lugar, a perspectiva de Freud é a da subjetividade; ao contrário do que acontece na psicologia clássica, a raiz dessa nova subjetividade á impessoal: o inconsciente foge à alçada daquilo que se considerava ser a pessoa, e a subjetividade torna-se mais anônima.Se devêssemos escolher uma palavra para definir o expressionismo esta palavra seria o grito. Pois o expressionismo e o grito que brota de uma solidão radical, o grito de um homem identificado ao grito. Grita-se porque só resta o grito, expressão de um sem-sentido radical. Por isso é freqüente encontramos personagens destituídas de identidade; ou bem a identidade se fragmenta, chegando a plurificar-se em diversas personagens, ou então é negada transformando a personagem em uma espécie de marionete.Atendência socializante do expressionismo ia tornando-se sempre mais forte suscitando, sempre com mais força, a intervenção da censura. Quando a Alemanha, capitula ao Estado policial em 1933 o expressionismo passa a ser julgado "Arte degenerada" e formalmente proibido de se expressar.

O Teatro Renascentista

Do século XV ao XVI. Prolonga-se, em alguns países, até o início do século XVII. O teatro erudito, imitando modelos greco-romanos, é muito acadêmico, com linguagem pomposa e temática sem originalidade. Mas, em vários países, o teatro popular mantém viva a herança medieval. As peças são cheias de ação e vigor, e o ser humano é o centro das preocupações.

Itália

Em reação ao teatro acadêmico surgem, na Itália, a pastoral, de assunto campestre e tom muito lírico ("Orfeo", de Angelo Poliziano); e a commedia dell'arte. As encenações da commedia dell'arte baseiam-se na criação coletiva. Os diálogos são improvisados pelos atores, que se especializam em personagens fixos: Colombina, Polichinelo, Arlequim, o capitão Matamoros e Pantalone. Os cenários são muito simples - um telão pintado com a perspectiva de uma rua. Na commedia, surgem atrizes representando mulheres. Mais tarde, comediógrafos como Molière, Marivaux, Gozzi e Goldoni vão inspirar-se em seus tipos.

Aprimeira companhia de commedia dell'arte é I Gelosi (os ciumentos), dos irmãos Andreini, fundada em 1545. Como autor deste período destaca-se Maquiavel. Sua peça "A mandrágora", é considerada uma das melhores comédias italianas.

Inglaterra

O teatro elizabetano tem seu auge de 1562 a 1642. As peças caracterizam-se pela mistura sistemática de sério e cômico; pelo abandono das unidades aristotélicas clássicas; pela variedade na escolha dos temas, tirados da mitologia, da literatura medieval e renascentista, e da história; e por uma linguagem que mistura o verso mais refinado à prosa mais descontraída.

Autores elizabetanos - O maior nome do período é o de William Shakespeare. Além dele se destacam Christopher Marlowe "Doutor Fausto", Ben Jonson "Volpone" e Thomas

Kyd

"Tragédia espanhola".

William Shakespeare (1564-1616) nasce em Stratford-upon-Avon e mora em Londres durante parte da vida. Alguns historiadores contestam a autoria de sua obra por a acharem muito culta para um homem que não pertencia à nobreza. Mas a maioria dos críticos o considera o maior dramaturgo de todos os tempos. Sua técnica é extremamente pessoal e sintonizada com sua época.